

Música y catedrales: las “óperas” de Buono Chiodi, un singular legado al margen del culto religioso

M. PILAR ALÉN

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

En este trabajo se da cuenta de la existencia de dos “óperas” del compositor italiano Buono Chiodi, realizadas en especiales circunstancias y con una finalidad que, a día de hoy todavía no está clara. Lo que sí es cierto es que se trata de dos obras compuestas para ser representadas en fecha tan señalada como es la festividad de Santiago Apóstol, como medio de diversión para cuantos acudían a Compostela con motivo de ese evento. Ante estas obras cabe preguntarse cómo fue posible su representación en un momento en que parte de las autoridades civiles y eclesiásticas no eran favorables al género italiano. Es muy posible que el buen hacer de Chiodi y su complicidad con el Cabildo hayan sido determinantes para su escenificación sin ningún tipo de problema. Como anexo se adjunta un breve análisis sobre el género y la métrica del libreto de la “ópera” de Chiodi de 1773 y dos apéndices con los argumentos de ambas obras.

Palabras clave: Buono Chiodi, ópera, poema sacro, divertimento, catedral de Santiago Compostela.

ABSTRACT

This work shows the existence of two “operas” by the Italian composer Buono Chiodi, made in special circumstances and which purpose is not still clear today. The true thing is that they are two works composed to be played in such a remarkable date as the feast of Santiago Apóstol is, since they were both thought as an amusement for all people coming to Compostela for this event. On seeing this works the question arises of how their representation could haven taken place, since at this moment both civil and ecclesiastic authorities were not favourable to the Italian genre. It is possible that the good making of Chiodi and his complicity whit the Chapter had been determinant for their staging without any kind of trouble. An *Anexus* is attached showing a brief analysis on the dramatic genre of the *libretto* and some interesting particulars about Chiodi’s 1773 “opera” metrics, as well as two appendices with the plot of both works.

Keywords: Buono Chiodi, opera, sacred poem, divertimento, cathedral of Santiago of Compostela.

INTRODUCCIÓN

Los inicios de la historia de la ópera en Galicia se remontan a 1768, año en el que el empresario bresciano Nicola Setaro solicita hacer representaciones de varias obras en la ciudad de A Coruña y en Santiago. Poco sabemos de todo lo acontecido en ese momento pues no nos constan con exactitud los títulos de las óperas representadas, ni la composición de la compañía, ni tan siquiera el resultado de las funciones. Xoán M. Carreira apunta que la primera obra interpretada pudo haber sido “Il Maestro di Capella” de Auletta. A esta siguieron otras que el propio Carreira detalla¹. Tras esta temporada de 1768-1769 Setaro desapareció de Santiago y no volvió a intentar representar más en esta ciudad hasta cuatro años después, en 1773. La ópera italiana no era un espectáculo muy frecuente en estos años en las ciudades españolas. Estaba abriéndose paso todavía y contaba con bastantes detractores. Las compañías italianas estaban formadas por miembros que solían estar vinculados por lazos de parentesco; se desplazaban por la península con cierta facilidad, si bien, como indicamos, no siempre tuvieron el camino abierto.

BUONO CHIODI, MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

Chiodi (Salò, 1728-Santiago de Compostela, 1783) se había establecido en Compostela en junio de 1770 y había compuesto ya un buen número de piezas tanto en su país de origen como en Compostela. En su Italia natal es posible que, dada su ya larga y fecunda trayectoria profesional, hubiese realizado obras de otros géneros, incluyendo composiciones de carácter profano, como divertimentos e incluso óperas; es algo que sólo podemos mencionar a modo de suposición, pues no se conserva ninguna obra que avale dicha tesis ni tampoco noticia alguna explícita de que así haya sido. A lo sumo, se deduce que en Italia compuso obras sobre textos de poetas del país, aunque, como decimos, ignoramos, si es cierto y, de serlo, qué tipo de obras realizó².

En efecto, poco conocemos de Chiodi antes de su llegada a Compostela. El hecho cierto, perfectamente documentado, es que fue contratado en la ciudad de Lodi, lugar en el que aparece vinculado a dos nobles de ascendencia española que estaban en contacto con el Cabildo de Santiago: los hermanos Luigi y Gaetano Silva. Su traslado estuvo bien planeado y se llevó a cabo con la debida pausa y detalle, gracias a lo cual no sólo consiguió traer consigo a dos jóvenes alumnos, sino que, como hemos podido saber recientemente, también puso empeño en transportar a Compostela “dos cofres” con “papeles de música”, entre las que se hallaban obras suyas, pero también otras copiadas de compositores de su

1 Xoán M. Carreira, “El Teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1776. Nicola Setaro”, en *De Musica Hispana et Aliis*, vol. II, pp.27-117, cf. p. 41.

2 Cfr. M. Pilar Alén, *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago de Compostela*, Tesis Doctoral. Universidad de La Laguna, 1992.- Ibid. *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. Edicions do Castro, 1995.

entorno³. El Cabildo se hizo cargo del traslado de esas partituras, que hicieron el recorrido Lodi-Barcelona-Madrid-Santiago, según se especifica en el texto del siguiente recibo:

“Mas 314 rs. pagados por el porte de unos papeles de Música, los 188 rs. de ellos por libranza de los Sres. de Contaduría de 27 de febrero de 1771 a favor del Sr. Maestro de Capilla Dn Buono Chiodi por el porte desde Lodi, a Barcelona, y los 126 de allí a Madrid”⁴.

De modo más explícito aparece brevemente relatado el periplo seguido por tales partituras en la siguiente carta:

“Muy Sres. nuestros, de orden del Sr. Dn. Joaquín Ignacio Pardo, canónigo cardenal de Santiago, remítome a vms. por el arriero Eusebio Martí, dador de esta, dos cofres conteniendo Papeles de Música que de su cuenta hemos recibido de Italia, a su arribo estimaremos a vms. se sirvan recogerlos y pagar los portes de dicho arriero sobre 8 ? a 12 rs. Por cuyos cofres se servirán vms. encaminar en mano de dicho Sr. Dn. Ignacio Pardo en Santiago, como así nos tiene prevenido.

Que es cuanto se nos ofrece y que nuestro Señor les guarde muchos años. Barcelona y Septiembre 28 de 1770.

[Rúbrica: Ramón Pujol Cantarell]

[En letra diferente aparece la indicación: Recibí de los ¿? D. Joseph Saez de Zaldúa los 102 reales del porte de los ocho y media en que cita esta carta. Madrid, 20 de octubre 1770. Juan Rocca]”⁵

Al llegar a Santiago, Chiodi se instala en La Quintana de Vivos, en la casa que estaba destinada al maestro de capilla de la catedral⁶, junto con sus dos discípulos. No

3 Hasta ahora era sabido que algunas obras de Buono Chiodi que se conservan en la catedral compostelana habían sido realizadas antes de haber llegado a Santiago; incluso hay un buen número de composiciones de autores coetáneos de Chiodi que, supuestamente, había traído el propio Chiodi (Cfr. M. Pilar Alén, *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago*. Tesis Doctoral....- José López Calo, *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago*. Vol. I. Catálogo I. La Coruña: Diputación Provincial, pp. 275-299). Tras revisar diversa documentación del archivo catedralicio, lo que era una mera sospecha, ha quedado confirmado como un hecho real.

4 Archivo Capitular de la Catedral de Santiago de Compostela (=A. C. S.) *Cuentas de las rentas del depósito de la música*. Libro 2º. 1742-1772 (Sign. IG. 620). Fol. 274.

5 A. C. S. *Fondos del depósito de música: libranzas y recibos*. 1761- 1768. (Sign. IG. 1.021-B). “Portes de los Papeles de Música del Maestro de Capilla, 314 rs”.

6 Según datos extraídos del A. C. S., Chiodi vivió en una casa alquilada por el Cabildo, por la que pagó 550 rs. todos los años, desde 1771 hasta 1778, fecha en la que emprende un viaje durante todo un año a Italia; a su regreso pasaría a residir ya en el recién estrenado Seminario de Confesores mandado construir por el arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (Cfr. *Libros auxiliares de fábrica*. 1767-1772 Sign. IG. 504; *Libros de hacienda. libros auxiliares*, 1773-1777, Sign. IG. 505). En dichos libros sólo se puede leer la escueta nota: “El Sr. Maestro de Capilla dn. Buono Chiodi paga cada año quinientos y cincuenta reales por la casa que vive en la Quintana de Vivos, plazo fin de diciembre de 17—“. A partir de 1778 dicha casa fue ocupada por otro inquilino: “Dn Domingo García, escribano, vecino de esta ciudad paga cada año 920 rs. vn. por la casa de la Quintana de vivos donde están los oficios, según arriendo que se le hizo por tres años desde 1º de enero de 1778, plazo Navidad de 1778 (Cfr. *Libros auxiliares de fábrica*. 1778-1781,

obstante, su antecesor, Pedro Cifuentes, pese a su vejez y achaques, siguió regentando la capilla de música hasta su fallecimiento en septiembre de 1771⁷.

Chiodi pronto se hizo con las riendas de su nuevo cometido como maestro de capilla de la catedral de Santiago. Tuvo, ciertamente, que adaptarse a un nuevo entorno, un nuevo idioma, una nueva ciudad, y un nuevo modo de componer para los oficios específicos del templo compostelano. Pero no parece ser que le supusiera mucho esfuerzo; su labor –más de 600 obras⁸– realizada en su estancia en Santiago –en sólo 13 años– son la mejor muestra de su rápida acomodación al puesto para el que había sido llamado.

EL RETORNO DE LA “ÓPERA” A SANTIAGO: EL LEGADO DE CHIODI

En 1769 y 1770 no se representó ninguna ópera en Santiago, aunque perduró el recuerdo de la misma en la ciudad. En 1771 y 1772 fue posible la actuación de la compañía de María Antonia Iglesias, con la particularidad de que en este último año incluso dicha empresaria solicitó licencia para representar una comedia de máquinas y una ‘zarzuela’: “(...) que es como Opera, por la mucha música, y su Teatro que tiene todo lo cual ha sido y es muy costoso”⁹.

Al ser 1773 Año Santo la ocasión era, *a priori*, propicia para grandes eventos; eso debieron pensar el Cabildo y Chiodi.

La celebración del año jubilar comenzó la tarde del 31 de diciembre de 1772, en la Plaza de la Quintana de Muertos, nombre que alude al cementerio que aún entonces existía en tal lugar, pese a ser un sitio destinado igualmente a la celebración de las principales ceremonias sacras del Cabildo. El Cura de Fruime relata, en clave cómica, la concurrencia de gentes a dicho acto en semejante escenario con motivo de la apertura de la Puerta Santa, ese 31 de diciembre de 1772:

“(...) la referida Apertura de la puerta, o la Solemne Publicación del plenísimo Jubileo (que es uno de los tesoros más preciosos que se dignó franquear el Vaticano, el honor de nuestro Apóstol) se ha practicado con tanta formalidad, y con tan numeroso concurso de las gentes patricias, y extranjeras, que en aquella tarde todos los Fieles Difuntos, que están sepultados en aquel distrito pudieron temer que hubiese llegado el día del Juicio Universal, que según la opinión mas bien seguida y fundada, se discurre, que de ser a la propia hora de las tres, y si hemos de hablar con sencillez, era su presunción

Sign. IG. 506). En 1784 se alquiló nuevamente: “Las Señoras de Barrio pagan cada año por la casa de la Quintana de Vivos llamada del Maestro de Capilla, 920 rs., plazo fin de diciembre de 84 (Cfr. *Libro de la fábrica. Año 1784*, Sign. IG. 507).

7 A. C. S., *Actas del Cabildo*, vol. 57. Cabildo del 1 de septiembre de 1771, fol. 290v.

8 Cfr. M. Pilar Alén, *El compositor italiano Buono Chiodi...*, vol. I, pp. 165-324.- Ibid. *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago...*, pp. 67-85.- José López Calo: *La Música en la Catedral de Santiago*. Vol. I. Catálogo I, pp. 67-273.

9 Cfr. Xoán M. Carreira, “El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775. Nicola Setaro”, vol. II, pp. 48 y 93-94. El autor sugiere que la obra en cuestión pudo ser “Alfeo y Aretusa”, con libreto de Juan Bautista Diamante y música de Juan Hidalgo y José Marín.

harto vehemente, después que experimentan que en aquel Territorio por ciertas providencias inmediatas ya nadie se sepulta, y que por lo mismo, no debía de haber quedado en el Mundo, hombre a vida, o como decimos, mortal”¹⁰.

Mientras discurría el Año Santo, tanto Nicola Setaro como María Antonia Iglesias volvieron a solicitar al Concejo sendos permisos para realizar sus respectivos espectáculos. Pero en esta ocasión la respuesta fue negativa ya que, después de ser estudiado el tema, tras varias presiones por parte del clero, el Consejo de Castilla prohibió por Real Cédula la representación de óperas y de comedias, especialmente por tratarse de un Año Santo¹¹:

“... que no haya en la Ciudad de Santiago, durante el año santo, óperas, comedias ni Fuegos artificiales, y solo permitimos y lo concedemos facultad para que pueda tener una corrida de toros”¹².

El año 1773 fue también realmente singular por diversas circunstancias que concurrieron en él. Por una parte, la sede del arzobispado estaba vacante tras la muerte, en julio de 1772, de Bartolomé Rajoy¹³. Eso significaba que todo el poder religioso de algún modo recaía en manos del clero de la catedral. Por su parte, los poderes civiles recaían sobre las autoridades del Ayuntamiento; a estos había que sumar los de la Universidad, que también tenían una notable influencia en la ciudad. La plaza del Obradorio, con sus cuatro edificaciones frente a frente ilustra perfectamente de un modo patente esa distribución de poderes¹⁴.

Chiodi contaba además con una capilla de música que entonces estaba al más alto nivel de interpretación; tenía buenos cantores y buenos instrumentistas y los músicos se compenetraban perfectamente entre sí y con su maestro; baste señalar en este aspecto que un tercio de la capilla de música estaba configurada por músicos extranjeros, en su gran mayoría italianos.

Por otra parte, Chiodi contaba también con todo el apoyo del Cabildo. No en vano éste se había empeñado en hacer que se trasladara desde Italia pocos años antes, dada las buenas referencias que tenía de su labor.

10 José Carro Otero, “La ciudad de Santiago, durante el Año Santo Compostelano 1773, a través de un manuscrito inédito del cura de Fruime”, en *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela, 1995, pp. 79-107.

11 A esto hay que sumar que ya en 1765, mediante otra Real Cédula de 11 de junio, Carlos III había prohibido la representación de los autos sacramentales y de las comedias de santos y de asuntos sagrados.

12 Archivo Municipal de Santiago. *Libro de Actas* I, Fols. 315-316. Carta fechada en Madrid, el 23 de julio.

13 Sandomingo, Teodoro, *Una página de Galicia (El arzobispo Rajoy y la vida local compostelana. Siglo XVIII)*, 2ª ed. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 1990. – Cfr. también *III Centenario del Nacimiento de Bartolomé Rajoy y Losada. Arzobispo de Santiago*. Puente deume, 1690-1990. Madrid: Einsa Ediciones Informatizadas, S. A. 1990.

14 Cfr. Andrés A. Rosende Valdés, *Unha historia urbana: Compostela. 1595-1780*. Edicións Nigra Trea, S. L. 2004. El autor aborda en este estudio el estudio detallado de las cuatro plazas que rodean la catedral.

Todos estos ingredientes hacían factible la puesta en escena de una obra de cierta envergadura y novedosa para el público. Y así se hizo.

Chiodi compuso un *poema sacro* en cuya portada podemos leer estos otros datos: “DE LAS VENTURAS/ DE ESPAÑA/LA DE GALICIA ES MEJOR./ POEMA SACRO/ MELO DRAMMATICO,/ COMPUESTO/ POR D. JOSEPH AMO GARCIA DE LEIS,/ Profesor de Matemáticas, physica Esperí-/ mental, y Bellas Letras, y Presidente de la/ Academia de Matemáticas de la Real/ Universidad Compostelana:/ PUESTO EN MUSICA/ POR D. BUONO CHIODI, MAESTRO/ de Capilla de la Santa Apostólica, y Metropolitana/ Iglesia de SANTIAGO,/ Y CANTADO/ por la Capilla de la misma Santa Iglesia el día de/ la anual Festividad/ DEL GLORIOSO APOSTOL/ en este año de Jubileo de 1773./ CON LICENCIA, Y APROBACION,/ En Santiago: por Sebastian Montero y Frayz”.

Se conserva íntegro el libreto, más no la música de dicha obra. De ésta sólo conocíamos el título y la detallada descripción que de ella hizo López Ferreiro¹⁵, pero desconocíamos sus entresijos. Ahora, gracias a la aparición de un ejemplar del libreto impreso en Santiago estamos en condiciones de comentar más detalles de la misma. Ese documento, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, tiene el formato de un pequeño cuadernillo de 40 páginas. En la portada aparece el texto completo de la obra, sus autores, intérpretes y editores; en las páginas 3-5, el “argumento”; en la página 6, los nombres de los actores con sus correspondientes papeles; en la número 7, las “mutaciones”, con el nombre de su artífice; y a partir de la página 8, hasta la página 40, se desarrolla el melodrama¹⁶.

Llama la atención el argumento¹⁷. Se trata del relato de la traslación del cuerpo del Apóstol Santiago desde Jerusalén a Compostela, y las vicisitudes que tuvo que pasar a su llegada antes de recibir sepultura en el lugar del actual centro catedralicio.

Según López Ferreiro, la obra fue representada en el claustro de la catedral¹⁸; sin embargo, el cura de Fruime¹⁹, que parece ser testigo de excepción, nos dice claramente que se interpretó en la plaza del Hospital, conocida hoy como Plaza del Obradoiro. La es-

15 Antonio López Ferreiro, Antonio: *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. X. Santiago de Compostela: Imp. y Enc. Del Seminario Conciliar Central, 1908, 286-287. Filgueira Valverde básicamente reproduce la información vertida por el canónigo Compostelano, aunque con matices (Cfr. José Filgueira Valverde, *Cancionero Musical de Galicia de Sampedro y Folgar. Reconstrucción, introducción y notas bibliográficas*. Madrid, 1942, p. 26). El autor, en la introducción a dicho Cancionero ofrece un detallado recorrido por la historia de la música gallega, destacando los hitos más importantes a su juicio. Denomina este melodrama como “ópera” y señala que fue interpretada en la Plaza de la Quintana, sin dar razones de estas afirmaciones.

16 Biblioteca Nacional de Madrid, signatura: T 24601, Ref. 801935.

17 Cfr. Apéndice I.

18 Cfr. Antonio López Ferreiro, op. cit., vol X, pp. 283-284. La única plaza que acogía las corridas de toros cada año era la del Obradoiro; sobre este particular cfr. Fernando Pérez Rodríguez, “Un escenario privilegiado para las fiestas del Apóstol Santiago: La Plaza del Obradoiro”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. XLII, nº 107, 1995, pp. 239-271.- Andrés A. Rosende Valdés, *Unha Historia urbana: Compostela. 1595-1780*, p. 316.

19 Cfr. José Carro Otero, “La ciudad de Santiago, durante el Año Santo Compostelano 1773...”, pp. 95-97. El Cura de Fruime sitúa la representación de la “ópera” de Chiodi y la actuación de los “Capones Italianos” en la Plaza del Hospital (Obradoiro).

cenografía corrió a cargo de Miguel Ferro Caaveyro, tal y como ya señaló en su día López Ferreiro y como se puede corroborar por los documentos de la catedral:

“Más 900 rs a D. Miguel Caaveyro de gratificación por el Castillo.- Más al mismo maestro Caaveyro 250 rs de gastos de cuando fue a los pinos a la Ulla y de las noches de Vísperas y día de Santiago”²⁰.

Hubo un ensayo previo y la representación se realizó el 25 y el 26 de julio de 1773. En dicho ensayo participó el médico del Cabildo, Pedro Gómez de Bedoya, muy conocido en Santiago por sus variadas intervenciones en el campo de la Medicina (era catedrático de Cirugía y Anatomía de la Universidad compostelana desde 1755) y en otras actividades artísticas. López Ferreiro señala que ensayó a los acólitos de la catedral para la función de ‘opera’ de 1773:

“por lo que se gastó en la ópera en gratificar al Maestro de Capilla D. Buono Chiodi, a los músicos y a los representantes y al médico Bedoya por ensayar a los acólitos para los entremeses y por lo que se empleó en géneros, pendientes y flores”²¹.

Desafortunadamente desconocemos la repercusión que tuvo la escenificación de la obra, así como otros muchos detalles, como por ejemplo, quienes asistieron a la representación en calidad de autoridades, si es que hubo alguna tribuna especial para ellas. Por el argumento podemos decir que tiene un claro carácter cuasi-litúrgico y catequético pues no hace más que recoger, en forma un tanto novelada, lo que era sabido y transmitido por la tradición sobre la milagrosa llegada de Santiago, gracias al papel jugado por sus discípulos²². Así pues, aunque en los documentos de la época se le da siempre el nombre de ‘ópera’, en realidad está más cercana a lo que sugiere su título: a un poema sacro-dramático, eso sí, con una compleja escenificación. Para la ocasión Chiodi hizo uso de los mejores cantantes de la catedral: los tiples Giuseppe Ferrari y Felice Pergamo, los contraltos Carlo Mauro y Giovanni Brunelli y los tenores Francisco Romero y Sebastián Mercado. Fueron acompañados por una comparsa de hombres y mujeres que, como es lógico pensar, estaría configurada por el resto de músicos de la catedral. La escenografía debió ser espectacular dado que hay escenas verdaderamente aparatosas, como ángeles que bajan en balancines, un dragón que aparece en medio del bosque, etc.²³

20 A. C. S. IG. 992, A. *Fábrica. Comprobantes de Cuenta 1772-1774. Recibos de la “2ª Semana de agosto de 1773”*.

21 Antonio López Ferreiro, op. cit, vol. X, pp. 286-287.

22 Sobre los relatos de la traslación, cfr. Juan José Cebrián Franco, *Los relatos de la traslación de los restos del Apóstol Santiago a Compostela*. Santiago de Compostela: Publicaciones del Instituto Teológico Compostelano, 2008. El autor aporta diversos relatos con diversas variantes; el de la ‘ópera’ de Chiodi no concuerda exactamente con ninguno de ellos, sino que se trata de una narración aproximada, con pasajes novelados o ficticios.

23 Sobre este poema sacro cfr. M. Pilar Alén, “El poema sacro melodramático de Buono Chiodi (Santiago de Compostela, 1773)”, en *Anuario Musical*, nº 64, 2009, pp. 215-236.

En 1774 Chiodi dio un paso más y, aunque no llegó a escenificar una ópera en el pleno sentido de la palabra, sí que se atrevió a poner en escena un 'divertimento' con texto de uno de los más conocidos libretistas italianos de la época: Carlo Goldoni²⁴. La obra a la que aludimos se llama *La Birba* y es la primera y única vez que se representó, tras su estreno en Venecia en 1735, y su posterior reposición –de la que no quedan datos– en Milán en 1743²⁵.

Desconocemos cómo llegó Chiodi a tener en sus manos el libreto de Goldoni, aunque, dada la fama de éste y teniendo en cuenta la reputación de Chiodi como compositor y su perfecta puesta al día en todo cuanto a música se refiere, no es de extrañar que el salodiano reparase en uno de sus libretos. De todos modos, la relación entre el libreto del *Intermezzo* veneciano de Goldoni y la composición musical que sobre el mismo realiza Buono Chiodi está llena de interrogantes. Hasta hace poco tiempo ni siquiera se había reparado en que tal "ópera" –término con el que se le denomina en los documentos de la catedral de Santiago y en los catálogos de música de la misma²⁶– formaba parte del amplio elenco de piezas teatrales de Goldoni, debido, sin duda, a que como ya señalamos, no es un título que se haya prodigado ni en vida ni después de la muerte del dramaturgo veneciano. Ahora, aún conociendo la autoría del libreto, cabe preguntarse cómo llegó a manos de Chiodi y, sobre todo, en qué momento y cuál fue el motivo que le llevó a utilizarlo como texto para la elaboración de un *Divertimento* cuyo último fin –al menos según se sabe hasta el presente– fue el de contribuir aparentemente a la celebración de los festejos de la solemnidad de Santiago Apóstol. Dicho libreto lleva en la portada el siguiente título: *DIVERTIMENTO/ DE MUSICA, / que se há de representar en / el presente año de 1774./ EN LOS DIAS / en que se celebrarán las Fiestas / en honor/ DE EL SANTO APOSTOL / SANTIAGO EL MAYOR. / PUESTO EN MUSICA/ POR D. BUONO CHIODI, MAESTRO / de capilla de la Santa Metropolitana Iglesia de SANTIAGO en Galicia.*

24 Toda la obra de Carlo Goldoni ha sido recogida en 10 volúmenes por Giuseppe Ortolani (Cfr. *Tutte le opere di Carlo Goldoni* a cura di Giuseppe Ortolani. Italia: A. Mondadori, 1951). El listado completo de estas obras puede verse en VVAA. *Goldoni: Mundo y Teatro*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Serie: Debate, nº 4. 1993, pp. 263-268. En la misma publicación se detallan los argumentos y otros aspectos puntuales de sus 228 piezas teatrales (pp. 269-482).

25 En la "Casa Goldoni" de Venecia se pueden consultar los libretos impresos que se conocen de esta obra. El primero –del que existen dos ejemplares– corresponde al realizado para su estreno en 1735: *LA BIRBA. / INTERMEZZO/ PER MUSICA/ diviso in tre parti./ Da rappresentarsi nel Teatro/ Grimani di S. Samuele. / IN VENEZIA, 1735./ Per Alvise Valvasense./ CON LICENZA DE' SUPER*. El otro fue impreso con motivo de la escenificación realizada en Milán en 1743, de la que no hay noticia alguna: *LA/ BIRBA./ INTERMEZZO/ PER MUSICA/ Diviso in tre parti./ DA REPPRESENTARSI/ Nel Regio Ducal Teatro di Milano/ Nell' Estate dell' Anno 1743./ IN MILANO, MDCCXLIII./ Per Carlo Giuseppe Ghislandi/ in Contrada de S. Margarita.* – En la recopilación de 1951 de Giuseppe Ortolani se reproduce el texto de *La Birba* dividido en dos actos, y no en tres, como figura en las ediciones anteriores: *LA BIRBA/ Intermezzo di due parti per musica rappresentato per la prima volta in Venezia il carnevale dell'anno 1735* (Cfr. *Tutte le opere di Carlo Goldoni* a cura di Giuseppe Ortolani. Italia: A. Mondadori, 1951, vol. 10, pp. 79-99).

26 Cfr., por ejemplo, el más reciente a cargo de José López Calo, *La Música en la Catedral de Santiago*. I. Catálogo. Vol. I. La Coruña: Diputación Provincial, 1992, pp. 258-259.

/ CON LICENCIA, Y APROBACION, / En Santiago: por Sebastian Montero y Frayz²⁷. Y, según se nos dice en la “Advertencia al que leyere” su finalidad, además de divertir, era mostrar el ‘gusto’ italiano:

“Todos los Reinos, o Estados, que se componen de muchas Provincias, se diferencian los Idiomas en ellas del común que se usa en sus cortes. Lo mismo sucede en Italia, en donde al paso que la lengua Italiana es uno de los dialectos de la Latina, como la Española, y Francesa, de aquella lo son el Toscano, Napolitano, Veneciano, y así de otros países de que se compone la Italia.

El presente entretenimiento contiene rigurosamente cuatro personas, pero como representan muy distintas figuras, hablan en ella el dialecto Milanés, Romano, Bolonés, Napolitano, Veneciano, y Esclavón. No está este divertimento puesto en verso, ni aún en cadencia, sino en una prosa con gracia, y acomodada a la música y representación. El poco tiempo de un mes que se ha dado para traducirle, componerle y colocarle en verso castellano, y las raras frases provinciales, que en él se encuentran, son otros tantos motivos, para que la traducción no sea con la exactitud que piden las reglas, caminando sólo sobre la expresión del sentido para su inteligencia, y tal vez duplicando los términos para expresarse. No obstante los curiosos no echarán [de] menos todo lo que puede conducir para enterarse del gusto Italiano”.

Se podría apuntar *a priori* que Chiodi pudo haberse declinado por esta historia por tratarse de una pieza breve, en la que sólo se requería la actuación de tres personajes²⁸, pero esto no puede considerarse un factor determinante ya que todos los *Intermezzi* de Goldoni –y de otros autores– tenían una duración similar y requerían igualmente un número reducido de actores. Por lo tanto, el elenco de personajes no pudo haber sido tampoco determinante a la hora de hacer la elección. Es el argumento²⁹ el que puede servirnos de más ayuda para entender esta representación en Santiago a cargo de Chiodi. Dicha trama argumental, sin lugar a dudas, tiene un carácter que podríamos denominar ‘universal’, o casi, pues aunque la obra de Goldoni se ambienta en Venecia, la pequeña tramoya que presenta puede ser fácilmente transportada a cualquier lugar donde exista algún tipo de plaza por la que pululen los viandantes. La historia que narra es muy simple; se ciñe a las venturas y desventuras de cuatro personajes: Horacio, Chequina, Lindora y Octavio. Horacio y Lindora forman un matrimonio arruinado por las deudas que tanto uno como otro han ido sumando llevados por su vida licenciosa y mundana. Chequina es la hermana de Horacio; a ella acude éste en busca de socorro en su desdicha; y Octavio es un personaje

27 La versión italiana que aparece también en el mismo libreto es muy similar: *DIVERTIMENTO/ MUSICALE/ dá rappresentarse nel presen/ te anno de 1774. / NELLI GIORNI, / ne quali si celebraranno le Feste, / é li strepiti in honore / DEL GRANDE APPOSTOLO / S. GIACCOMO IL MAGGIORE. / POSTO IN MUSICA / DA D. BUONO CHIODI, MAESTRO / di Capella Della Santa Metropolitana Ecclesia / di S. GIACCOMO in Compostella / A SAN GIACCOMO: / Con Approvazione ed Licenza de Superiori n'ella / Stamparia di Sebaziano Montero Frayz.*

28 Chiodi añade un personaje más, y a todo suma una ‘comparsa de hombres y mujeres’ que actúan como meros figurantes.

29 Cfr. Apéndice II.

que no aparece en el drama de Goldoni, y que, sin embargo, Chiodi incluyó con acierto; sólo participa en el inicio y en el final de la obra, haciendo el papel de arrendatario de la casa donde vivía el matrimonio, y, al final, figurando como juez que recrimina a los tres personajes que anden por la plaza intentando engañar con sus argucias a las gentes. Pues, en efecto, toda la trama se centra en desarrollar los avatares de estos personajes que se presentan como pobres vagabundos, andando por la vida buscando sustento a costa de su 'bribonería' para 'vivir del cuento'.

Sobre esta obra no se poseía más dato que algunas *particellas* que se conservan en el archivo de música de la catedral compostelana³⁰; tras haber aparecido también un ejemplar del libreto³¹ podemos aportar otros datos a los que ya hemos hecho mención, que se suman a los hallados entre la documentación de la catedral compostelana. Dicho libreto consta de 73 páginas: de la 4 a la 7 aparece el 'Argumento'; en la página 8, figuran los nombres de los actores; en las páginas 9 y 10, aparece una "Advertencia al que leyere"; en la 11, las "Apariencias de Teatro"; y a partir de la 12, el desarrollo de la obra. Su estreno tuvo lugar en la festividad del Apóstol y el día 26. La escenografía también fue realizada por Ferro Caaveyro y el vestuario fue confeccionado por el sastre Francisco Rial³². Los intérpretes principales, fueron los tres cantores italianos que ya habían intervenido en la obra de 1773 (los tiples Giuseppe Ferrari y Felice Pergamo, y el contralto Carlo Mauro), a los que se sumó el músico violón Baltasar Estévez. Chiodi y el copista Estévez recibieron una bonificación extra por el trabajo realizado:

"Mas 7.905 reales que en 12 de septiembre de 1774 entregué al Maestro de Capilla y músicos por el trabajo de la ópera representada el día 25 de julio del mismo y repetida el día siguiente [Al margen: ópera]

"En 7 de octubre de 1774 entregué al violón Dn. Pedro Estévez 611 reales por copiar algunos papeles de Música en que se incluyen cien reales que se le debían de otra cuenta³³.

Seguramente también se representó en el mismo lugar, tras realizarse los ensayos pertinentes³⁴, aunque no tenemos datos que lo corroboren. La obra, aunque en italiano,

30 Hasta ahora era sabido que algunas obras de Buono Chiodi que se conservan en la catedral compostelana habían sido realizadas antes de haber llegado a Santiago; incluso hay un buen número de composiciones de autores coetáneos de Chiodi que, supuestamente, había traído el propio Chiodi (Cfr. M^a Pilar Alén, *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago*.- López Calo, José: *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago*. Vol. I. Catálogo I. La Coruña: Diputación Provincial, pp. 275-299).

31 Se conserva en la Colección Privada de Xosé Ramón Barreiro-López y Morán. Agradecemos al Dr. Barreiro tanto el habernos dado noticia de él como el facilitarnos dicho ejemplar para su estudio.

32 "En 15 del mismo [octubre 74] pagué al sastre Francisco Rial 6.249 rs. vn. por géneros que para la ópera de este año de 1774 se estaban debiendo" (A. C. S. *Libro de hacienda. libros auxiliares*, 1773-1777, Sign. IG. 505, fol. 52v).

33 A. C. S. *Libro de hacienda. libros auxiliares*, 1773-1777, Sign. IG. 505, fol. 52v.

34 "En 15 de octubre de 1774 entregué a D. Gabriel Martínez Repostero 836 rs. por los dulces que ha dado para los refrescos y más gastos en las Fiestas del Apóstol este año de 1774" (A. C. S. *Libro de hacienda. libros auxiliares*, 1773-1777, Fol. 53).- "En dicho día [20 enero 1775] entregué a Domingo Montero 274

pudo ser seguida por los espectadores sin problema porque se tradujo al castellano y se imprimieron los textos, algo habitual en la época³⁵.

CONSIDERACIONES FINALES

Cabe preguntarse cómo fue posible que llegasen a ser representadas estas dos obras en Compostela, precisamente cuando había sido nombrado Francisco Alejandro Bocanegra –reconocido jansenista– arzobispo de la diócesis y en años en los que no eran habituales (e incluso estaban prohibidas) algunas de este tipo de representaciones; de hecho en el ámbito del género de la ópera italiana sólo consta la existencia de una supuesta interpretación de “El matrimonio per concorso”, el 15 de agosto de 1774 en la catedral de Mondoñedo, con música del portugués Pedro Almeida Mota³⁶; de esta obra, dicho sea de paso, se desconocen todos los datos referentes a su puesta en escena.

Por lo que respecta a la representación de la obra de Chiodi en julio de 1773, es obvio que el nuevo prelado de la diócesis no pudo intervenir ni en contra ni a favor, dado que todavía no se había instalado en Santiago; llegaría meses después³⁷. Al año siguiente, casualmente, Bocanegra tampoco se hallaba en condiciones de participar en los festejos del Apóstol, puesto que en julio de 1774 notificó al Cabildo su temor de no poder presidir la Misa Pontifical de la festividad de Santiago por hallarse enfermo. El Cabildo, sin darle importancia alguna a esa noticia, se limitó a tomar el acuerdo de que “se le responda está muy bien”³⁸.

rs. y 4 ms. de nueve cajas de dulce para los refrescos de los ensayos de ópera del Santiago de 74” (Ibid. Fol. 53v).

35 Sobre este ‘divertimento’ cfr. M. Pilar Alén, “De Venecia a Compostela: Cosí el mondo caminando diremo cantando che la birba e un bel mestier...”, en *Revista SEMATA*, vol 21, 2009, pp. 287-311.

36 “EL MATRIMONIO/ por concurso/ DRAGMA JOCOSO para Musica: que se ha de representar/ a la Fiesta de nuestra Señora/ DE LA ASUMPCION/ PATRONA/ de esta santa catedral de/ MONDOÑEDO,/ siendo Mayordomo de dicha Fiesta,/ el Sr. D. Francisco Xavier/ Losada , i Garza/ Arcediano de Trazancos, Dig[ni]dad/ de la misma iglesia”. El libreto se conserva en la Biblioteca de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, R. 22258. Está escrito en italiano y traducido al castellano. El autor del texto es Cayetano Martinelli.

37 Antonio López Ferreiro, op. cit., vol. XI, p. 7ss. Sobre los conflictos habidos en relación con la ceremonia de posesión de la sede compostelana por parte de este prelado, cfr. Roberto J. López, “Las entradas públicas de los arzobispos compostelanos en la Edad Moderna”, en *Homenaje a José García Oro*, Romaní, Miguel-Novoa, M^a Ángeles (eds). Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 193-209.

38 “En esta sacristía se vio carta del Ilmo. Sr. Arzobispo, notificando tenía deliberado celebrar en esta Santa Iglesia su primera Misa Pontifical [el] día de nuestro Santo Apóstol, y se acordó se le responda que el Cabildo está pronto concurrirse a que él por su parte, y el maestro de ceremonias, dispongan lo conveniente a ella”(Actas Capitulares de la Catedral de Santiago (=A. C. C. S.), vol. 58, 17-7-1774, fols. 105-106).

“En esta sacristía se leyó carta del Ilmo. Sr. Arzobispo, notificando haberle resultado alguna turbación en su salud, por lo que no podía celebrar su primera Misa Pontifical el día de nuestro Santo Apóstol, y la difería para el siguiente. Se acordó se le responda está muy bien (A. C. C. S., vol. 58, 24-7-1774, fol. 106).

La reincidencia de Buono Chiodi al musicar esta obra – *La Birba*– con texto de un libretista de la categoría de Goldoni, y escrita en el más puro estilo italiano, hace pensar que tenía especial empeño en introducir este estilo en los gustos de los compostelanos y, por extensión, en los gustos de toda la sociedad de la época. Pero el conflicto de mayor relieve –al menos desde el punto de vista musicológico– se produjo cuatro años más tarde, concretamente poco después de la Semana Santa de 1778. Bocanegra, aprovechando la circunstancia de que Buono Chiodi se hallaba en Italia, envió una extensa carta al Cabildo haciéndole partícipe de su pesar por lo poco apropiada que –según él– resultaba la música que se había interpretado en la catedral en esas fechas. El Cabildo, aun siendo muy comedido en su respuesta, optó por defender a Chiodi, sin dar mayor relieve a la crítica del prelado³⁹. En todo caso, hay que tener en cuenta que las relaciones de Bocanegra con el Cabildo nunca fueron buenas desde incluso antes de instalarse en Santiago, debido a una serie de malentendidos que acontecieron durante los meses que transcurrieron desde su nombramiento, hasta su entrada pública en Compostela⁴⁰.

En definitiva, si bien podríamos pensar que la obra representada en 1773 puede responder a una muestra del Cabildo para hacer valer su poder frente al de las instituciones civiles, en la de 1774 sólo vemos un intento de continuidad por parte del clero catedralicio que, con Chiodi a la cabeza, quiere para la ciudad el mejor entretenimiento que entonces había: las representaciones de obras según el estilo italiano. O lo que es lo mismo: siendo Chiodi un músico italiano, formado en su tierra y con grandes dotes teatrales, puede que se haya querido poner de relieve precisamente las buenas habilidades del maestro salodiano, escenificando obras que estaban en plena consonancia con su estilo y modo de componer.

ANEXO: Análisis del contenido, género y métrica de la "ópera" de 1773⁴¹

a) Cuestiones sobre el contenido y el género

El libreto de "De las venturas de España la de Galicia es mejor", obra de José Amo García de Leis, y al que Buono Chiodi pone música, merece una aproximación detallada en cuanto a sus características formales. Mencionemos, para entendernos, a los personajes: "Aristo, Príncipe de Galicia / Nerea, ò Lupa, Princesa en Galicia / Torcato, Discipulo

39 Cfr. M. Pilar Alén, "Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)", en *Reçerca Musicologica* V. Barcelona: 1985, pp. 45-83.

40 Cfr. Antonio López Ferreiro, op. cit., vol. X. Apéndice número VIII. "Ceremonial de la entrada pública solemne de los Sres. Arzobispos, redactada en el año 1738", pp. 31-36. Cfr. también Roberto J. López, "Las entradas públicas de los arzobispos compostelanos en la Edad Moderna", en *Homenaje a José García Oro*, Romaní, Miguel-Novoa, Mª Angeles (eds). Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 193-209.

41 Nuestro agradecimiento a la Dra. Silvia Alonso Pérez por su valiosa ayuda, sin la cual no sería posible este ANEXO. Abordamos únicamente este libreto por estar el de *La Birba* escrito en italiano, con mezcla de diversos dialectos, lo cual nos llevaría a un estudio que está fuera del alcance de este trabajo.

del Apostol Santiago / Cecilio, Discipulo de él Santo / Indalecio, asimismo Discipulo de el Sto. / Armidoro, Consul Romano / Compara de hombres. Comparsa de mugeres”⁴². El argumento puede leerse en el “Apéndice I”.

En primer lugar, cabe destacar la importancia que tienen las indicaciones del autor para la puesta en escena. Estas indicaciones quedan reflejadas en lo relativo a los decorados necesarios en el folio que sigue al del reparto, encabezadas por el epígrafe “MUTACIONES DE apariencias de Theatro”. Llama la atención la exigencia de un aparato escenográfico rico y cambiante, que va desde el interior de un salón palaciego (reutilizado en los tres actos) y de una cárcel hasta la recreación de los montes y bosques gallegos, del puerto de Jope y de la propia Jerusalén. Por otra parte, resulta curioso reseñar las puntuales contradicciones que el texto presenta en lo relativo al número de personajes presentes en escena. En varias ocasiones se habla de los siete discípulos que acompañan en su periplo al cuerpo de Santiago. De estos siete, que podemos suponer representados en escena dentro del colectivo “Comparsa de hombres”, tienen voz y parte musical tres: Torcato, Cecilio e Indalecio. Pero, en términos de Carmen Bobes Naves⁴³, habría alguna contradicción puntual teniendo en cuenta la información que aportan las acotaciones frente a las que muestran las didascalias, es decir, los elementos que aparecen en el diálogo dramático y que aportan información sobre la representación. Consignamos los casos en los que ocurre, que afectan a la presencia y participación en escena de Indalecio y Cecilio:

Acto II, esc.1ª

[*Indalecio, Torcato y Cecilio*]

Torc. Mi Dios, toda criatura / Te adore con fé pura, / Pero principalmente / Dios piadoso y clemente, / Los dos gracias te damos, / Pues por tu amor quisiste pa-dezcamos.

Acto II, escena 2ª

[*Armidoro*] Essos dos hombres son dos hechiceros, / Pues llenos de prisiones, / Con sus hechizos fieros. / Quebrantaron los duros eslabones.

En la escena 6ª del Acto II encontramos una única intervención hablada breve de Indalecio, pero no una ausencia total de texto en el personaje. Sería conveniente indicar que, junto a esta desproporción en cuanto al texto hablado, se hace explícita su presencia en el final cantado, ya que hay indicaciones escénicas de la intervención simultánea de 4 personajes en el momento musical climático del final del acto. En el canto alternan las intervenciones de Torcato – Cecilio y Nerea con los versos introducidos por la indicación [*Los 4*], lo cual presupone la presencia de Indalecio.

[*Torc. y Cec.*] A Diós, Nerea bella,

[*Nerea*] A vos os guarde el cielo

42 Así figuran en la página 6 del libreto que poseemos.

43 Cfr. Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática* (2ª ed). Madrid: Taurus, 1997.

[*Torc. y Cec.*] El pague tu buen celo,

[*Los 4*] Y una prospera vida / En premio a todos dé:

En el Acto III, escena 3^a, Indalecio desaparece antes del aria a dos del final; pero su salida de escena se justifica dramáticamente en el texto, aunque no deja de resultar llamativa:

[*Los 3*] A nuestros pies cae muerto de repête [el dragón]

[*Ind.*] Los bueyes tomar vamos, / Pues yá de este peligro nos libramos. [*Vase*]

[*Los 2. Aria*] Todas las criaturas / Te alaben con fé viva, / Mi Dios, y mi Señor: /

(...)

En el Acto III, escena 5^a, Indalecio aparece en la acotación inicial que nombra a los personajes presentes en escena; pero no tiene ninguna intervención, ni hablada ni musical, ya que la indicación del número de conjunto final dice "A 5" en las partes de concertación de todos los solistas, y divide claramente en dos grupos sus intervenciones alternadas. En estos dos grupos figuran Torcato y Cecilio por una parte, y Aristo, Nerea y Armidoro por la otra.

Después de esta revisión no parecerá descabellado postular la hipótesis de que el papel del tercer discípulo está pensado sólo como opción puntual en función de la disponibilidad de cantantes-actores, ya que las intervenciones de Cecilio e Indalecio, tanto cantadas como habladas, podrían resumirse en un único personaje sin menoscabo de su función en la estructura de la obra e incluso sin apenas alteraciones en la literalidad del texto, como nos indican las didascalias que parecen obviar la presencia de un tercer discípulo.

En lo relativo al género al que pertenecería la "ópera" de Chiodi-Amo García de Leis considerada desde un punto de vista exclusivamente literario, las características del libreto nos hacen adscribirla en primer lugar a la Comedia de Santos⁴⁴, enormemente popular en la España del XVII y con cultivadores tan sobresalientes como Tirso de Molina, Lope de Vega o Calderón de la Barca. Propios de este género serían tanto el tema hagiográfico como las características prefiguradas para su representación, que prevé una abundancia de cambios escenográficos y un despliegue de la tramoya teatral que asombraba y deslumbraba al espectador de la época al tiempo que lo adoctrinaba en la fe a través de la representación ejemplarizante de vidas de santos. La Comedia hagiográfica también tiene cultivadores destacados en el siglo XVIII, como son José de Cañizares, Antonio de Zamora, Tomás de Añorbe y Corregel y Juan Salvo y Vela; si bien es cierto que a lo largo de este siglo ya era patente el descontento de muchas voces que denunciaban los excesos en las representaciones, así como la inmoralidad en la que paradójicamente incurrían

44 Cfr. Juan A. Martínez Berbel, "La comedia de santos. Entre la heterodoxia y la licitud", en *La comedia de santos: coloquio internacional*. (Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006). Felipe Blas Pedraza Jiménez y Almudena García González (coord.). Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 39-52.

muchas de ellas. Es el caso, por ejemplo, de numerosas obras que utilizan el sencillo procedimiento de recrearse con toda morosidad en la ilustración de los vicios de los pecadores que luego serán castigados o que se convertirán a una vida edificante. En 1765, la Real Cédula del 11 de junio de 1765 de Carlos III acaba por imponer la prohibición de los autos sacramentales y de las comedias de santos y de asuntos sagrados. Por ello, esta obra supone una rareza y su representación un modesto desafío a dos prohibiciones simultáneas que afectan a su adscripción genológica⁴⁵: por una parte, la prohibición de representar óperas, zarzuelas y espectáculos musicales durante los años jubilares, y por otra, a la de la citada cédula de Carlos III. Así pues, el espectáculo que promueve en 1773 el Cabildo contraviene tanto la prohibición referente al género puramente literario en el que se inscribiría el libreto como al género musical en el que se inscribe dentro del teatro musical de la época, que no es otro que el de la ópera. Por otra parte, dado que el germen de la obra y su sentido cuasi-litúrgico remiten al hecho de la Traslación de los restos del Apóstol, y no a la recreación de episodios biográficos del santo en sentido estricto, forzosamente ha de hacer su irrupción la modalidad narrativa dentro del diálogo que intercambian los personajes. Es obvia la necesidad de evocación de episodios de la vida y muerte de Santiago el Mayor, como muestran muchos de los versos consignados a los personajes de los discípulos. Ejemplo de esta profusión narrativa es la escena 4ª del acto I, en la que se recuerda la predicación del Apóstol en Galicia y su voluntad de ser enterrado en estas tierras. Extraemos unos versos de la gran tirada de pareados endecasílabos que cumple esta función:

[Torcato] / En vida en la provincia de Galicia, / Allí tenía su mayor delicia: / Pues, cuando con su gran Sabiduría / La fé de Jesu-Cristo allí esparcía, / Halló en aquellos fieles Naturales / Nobleza, heroicidad y otras morales / Virtudes, y á cuya gentileza / Sus dotes añadió Naturaleza (...) / Para satisfacer a este amor fuerte / Harás memoria, que antes de su muerte / Nos ordenó por voluntad postrera, / Que a Galicia su cuerpo bolvera; / Siendo su voz el clásico instrumento, / Que nos debe obligar al cumplimiento.

Resulta clara la incorporación a la acción de una justificación necesaria perteneciente a un tiempo anterior y evocadora de un espacio distante. Podría pensarse que este mecanismo de economía escénica se explota en la estructura de todo el texto dramático; pero ocurre todo lo contrario: las alusiones a espacios latentes dentro de las narraciones son escasísimas, y el principio que rige la obra no es el de la economía de medios escénicos, sino el del despliegue de artificios, decorados y maquinaria teatral que tanto impresionaban al público de la época. Sólo hay otro ejemplo significativo en la pieza de narración de sucesos que ocurren fuera de escena, y esta vez en una estricta simultaneidad temporal. Se trata de la escena 6ª del acto II, en la que Nerea ve y comenta desde el balcón del salón

45 Cfr. M. Grazia Profeti, "La comedia de santos entre encargos, teatro comercial, texto literario", en *La comedia de santos: coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. (Felipe Blas Pedraza Jiménez y Almodena García González, coords.). Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 233-254.

del palacio (la acotación específica: "Salón de Palacio con puertas balcones") el hecho portentoso del encuentro de Aristo con los discípulos una vez que su caballo desbocado se introduce en el mar.

Mas ay de mi infeliz! Ay suerte ayrada! / Qué es lo que miro triste, y desdichada? (*Se altera*) / Parad aqueste bruto generoso... / Detened esse monstruo, que furioso / A las olas del mar se precipita, / Y en la vida de Aristo la mia quita.

Fuera de toda voluntad de simplificación narrativa, en la siguiente escena el mismo Aristo relata de nuevo a Nerea lo sucedido, tanto lo visto por ella como los detalles milagrosos y catequizantes del encuentro. Pero es sin duda la irrupción prodigiosa de los dos ángeles en escena, con los correspondientes descensos y ascensos indicados en las acotaciones, el artificio escénico de mayor complejidad técnica y éxito entre el público de la época. Al menos su primera aparición (Acto I, esc. 3) supone la existencia de una maquinaria de poleas, que era frecuente en lo que llegó a ser un subgénero dramático dentro de la Comedia de Santos, llamado "Comedia de Ángeles".

Acto I, escena 3ª

[*Bajan dos Angeles en dos Balancines poco à poco hasta el medio, en tanto canta el Coro I*] Duerme yà descuidada / Ciudad, antes por Dios santificada, / Mas que ahora viciosa, Sacrilega eres yà, y escandalosa: / Entretanto atrevidos, / De JACOB, ò Discípulos queridos, / El Tesoro precioso / Robad yà de su Cuerpo milagroso.

[*Suben los Angeles poco à poco, en tanto canta el*

Coro II] Corred a embarcaros, mientras dura / De aquesta Noche la tiniebla oscura, / En el puerto de Jope, en que aprestada / Hallareis una Nave allí amarrada, / Sin que temais del Mar la contingencia, / Pues vais por cuenta de la Providencia, / Y por cuyo decreto peregrino / Guiaremos los dos vuestro camino. [*Desaparecen*].

Observemos que, en este caso, hay una apropiación por parte de los Coros I y II de la voz de los ángeles presentes en escena: se trata de una convención fácil de asumir, ya que es frecuente en la época y género del que tratamos que el coro haga sus intervenciones en momentos de aparición de hechos sobrenaturales, bien comentándolos, describiéndolos o, como ocurre en este caso, reproduciendo textualmente la voz de personajes e instancias divinas. Junto a este uso del coro, enraizado en la tragedia griega, encontramos otro simplemente informativo y didáctico al que correspondería su primera intervención en esta obra (Acto I, escena 1ª): el coro, fuera de escena, proporciona un resumen argumental de la situación dramática y a la vez una información que servirá para unir el contenido de la obra representada con la ocasión de su representación, ofreciendo una sucinta explicación del origen del culto jacobeo.

Volvamos a la cuestión de la presencia de elementos sobrenaturales y milagrosos. Aparte de la presencia de los ángeles como emisarios divinos, continuamente se representan otros hechos portentosos que fácilmente podrían ser narrados por personajes in-

formantes, como por ejemplo la liberación de los discípulos de la cárcel. Para este corto episodio se prevé un cambio de escena completo (Acto II, escena 1ª) y una nueva aparición de los ángeles, que en esta ocasión ya no intervienen haciendo explícito un mandato celestial (cfr. Acto I, escena 3ª), sino simplemente confirmando que es la voluntad divina la que hace posible la liberación milagrosa de los discípulos encarcelados. Su irrupción física en escena se resuelve textualmente con un único pareado, dando así una pista de la importancia de la parte espectacular en la representación:

(Salen los Ángeles)

[Áng. A 2] Dios que há oído vuestras Oraciones, / Os manda que dejéis estas prisiones.

De igual forma, no se escatiman cambios de escena en la representación de espacios exteriores, como ocurre en la persecución de Armidoro por los bosques y el milagroso hundimiento del puente (Acto II, escena 4ª), o en la aparición y derrota final del dragón (Acto III, escena 3ª). Todo ello supone una necesaria sofisticación de los elementos del espacio escenográfico y, desde luego, el desarrollo de una tramoya o maquinaria que merecen la mención que se le dedica a su responsable, el arquitecto de la catedral compostelana, D. Miguel Ferro Caaveyro.

El libreto proporciona también pasajes en los que se olvida parcialmente la temática religiosa y se hace una incursión en otros géneros de éxito en la época, si bien es preciso añadir que en estos casos la acción es totalmente secundaria y subordinada a la trama hagiográfica principal. Dentro de estas irrupciones, destaca la del género bucólico como moda cortesana, dentro del cual se inscribe sin duda la escena de caza (totalmente gratuita desde un punto de vista funcional) que conforma la escena 3ª del Acto II, así como la parte amorosa de los diálogos entre Aristo y Nerea- Lupa. Estas cuestiones, que no deberían quedar desatendidas en un estudio más extenso que el presente, nos llevarían al análisis de los elementos de hibridez de géneros presentes en la obra, obligándonos a detenernos en la descripción de motivos pertenecientes a la Comedia hagiográfica⁴⁶, Comedia de santos, Poema y Drama bucólicos e incluso Comedia de magia⁴⁷.

b) Algunas consideraciones sobre la métrica

El poema sacro melo-dramático de Amo García de Leis presenta una serie de características métricas de las que damos cuenta en forma esquemática:

Presencia constante de la rima consonante

- Uso extenso del pareado ya en versos de arte mayor como en su combinación con versos de arte menor (AA, aa, Aa, aA). Es la estrofa empleada en casi todas las narraciones, y destaca a menudo la transición en la misma escena del pareado

46 J. Aparicio Maydeu, "A propósito de la comedia hagiográfica barroca", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro* (Manuel García Martín, ed.). Salamanca: Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia 252), 1993, pp.141-152.

47 Cfr. P. Pavis, *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1984.

hacia otras fórmulas métricas en la aparición de las arias. Un ejemplo lo hallamos en el Acto I, esc. 7, en el que Aristo cuenta a Nerea su encuentro en el mar con los Discípulos.

[*Arist*] Sosiega, prenda cara, / Y una aventura atiende la mas rara. (...) / En la barca que admiro / Siete Jovenes miro, / Mas cuyas gracias, pues me saludaron, / Veneración y gusto me causaron. / Quedé más admirado / Viendo que degollado / Un venerable Anciano entre ellos daba / Señas, que de la muerte se burlaba.

- Uso constante de versos de 11 y 7 sílabas, bien en pareados o en tiradas asimilables a la silva. En las partes musicales cambia la versificación, apareciendo sensibles alteraciones de estas constantes, como lo son el uso de versos pentasílabos en el aria de Torcato (Acto I, esc 2), que sigue el esquema de rima abacd'abacd'.
- Uso del octosílabo en dos casos: el del aria de Armidoro del Acto II, esc 2, y el del aria de Aristo del Acto III, esc 2).

En cuanto a los modelos estróficos que encontramos, al margen de la presencia de tiradas de pareados y combinaciones propias de la silva, constatamos el alejamiento de los modelos hispánicos tanto de los tonos humanos como de las Cantadas. Por el contrario, a pesar del cambio constante al arte menor en las arias y números de conjunto, no encontramos formas próximas al villancico, ni estrofas arromanzadas. El metro, por lo tanto, sigue siendo italianizante en cuanto a la distribución de la rima (siempre consonante, como se ha señalado ya).

Podemos hablar de la presencia de un modelo estrófico repetido en varias ocasiones y que introduce obligatoriamente dos versos agudos rimados entre sí. Esta fórmula sería **abbc'abbc'**, y en ella podríamos considerar la influencia de la octava italiana aguda de arte menor. Aparece por primera vez en el Acto I, esc 5 [Nerea y Aristo] y se emplea en las dos arias amorosas.

[*Arist*] No temas no, bien mío. / No temas de mi fé, / Pues constante seré, / Como roca en la mar: / Yo si, que tu desvio / Siempre le temeré, / Mas nunca olvidaré / Quanto te debo amar.

[*Nerea*] Vé, vé, mi bello Aristo, / Pues mi amor te acompaña, / Y sal à la campaña, / Lucido como el Sol: / Porque si yo conquisto / Tu amor con essa hazaña, / No temo, que la maña / Me robe tu arbol.

En el Acto III esc 5, encontramos la combinación del citado modelo estrófico con una variante que aparece en los versos de glorificación y alabanza entonados de forma alternada por los Discípulos, Nerea, Aristo y Armidoro: la variación sigue el esquema abbc'adde'.

[*Torc. y Cec*] Sea Dios alabado / Y sea engrandecido, / Pues assi há querido, / Mostrarnos su piedad:

[*Arist. Y Ner.*] Sea glorificado / Por toda criatura, / Pues assi asegura / Nuestra felicidad.

Muy frecuentemente encontramos agrupaciones de 6 versos, muy próximas en su forma métrica al modelo de 8 anteriormente citado: se trata de la fórmula aab'ccb', que podríamos denominar “sextilla heptasílaba” (Acto II esc 4; Acto III esc 1, esc 2 [en octosílabos]). Reproducimos solamente un ejemplo, correspondiente al aria a dúo de Torcato y Cecilio del Acto II:

Sea mi Dios bendito, / Tu Poder infinito, / Tu generoso Amor: / Pues quisiste piadoso / Acudir presuroso / A darnos tu favor.

Encontramos otra variante de sextilla heptasílaba en el Acto III, esc 3., que de nuevo se usa en una intervención a dúo de los discípulos y de tono igualmente laudatorio. Su fórmula es abc'abc':

Todas las criaturas / Te alaben con fe viva, / Mi Dios, y mi Señor: / Pues tú nos aseguras / Contra la suerte esquivia / Con tu poder superior.

El Aria de Cecilio del Acto I, esc 4, presenta algo más de complejidad estrófica, ya que sigue el esquema abbacd'abbacd'. Se trata de la combinación de una redondilla, más un pareado y un verso agudo que actúa como “vuelta”; o bien, si se quiere de una *italianizante sestina* de arte menor a la que se le añade el verso agudo de vuelta:

Voga, feliz barquilla, / Voga entre las espumas / Vuela, ave sin plumas, / Vuela desde la orilla, / Surca, pez sin escamas / Por entre ovas, y lamas / Al puerto sin temor: / Buen viaje, buen passage, / Sople el Euro ligero, / Y el Austro lisonjero / Nos lleve a buen parage: / Pues la Sabiduría / De Dios es quien nos guía / Por su Divino Amor.

Para acabar estas consideraciones, queremos apuntar la hipótesis de que, aunque no se hallen en el libreto indicaciones explícitas de ello (del tipo “*Aria*”, “*A 2*”, etc.), seguramente el final del Acto II tendría una realización musical ya a partir de los versos “El Cielo generoso/De tu piedad movido” de Torcato⁴⁸, dado el significativo cambio métrico y rítmico que supone el paso de los pareados inmediatamente anteriores a los esquemas de rima con verso agudo anteriormente descritos. La incorporación de los distintos personajes al canto en este cierre de acto sería progresiva y marcaría un clímax similar al del final del Acto III:

[*Torc.*]El Cielo generoso / De tu piedad movido / Pagaré agradecido / Tu benigno favor:

[*Cec.*] Dios todo poderoso, / Que mira tu fineza, / Premiará tu grandeza / Con el más grato amor.

(...)

48 Esquema abbc'addc' y variaciones.

APÉNDICE I: Argumento del melodrama "De las venturas de España..."⁴⁹

Santiago El Mayor, uno de los tres Discipulos mas favorecidos de Cristo, haviendo por su orden predicado en España la Ley Evangelica, buelve à Jerusalén con sus Discipulos Torcato, Isicio, Eufrazio, Cecilio, Segundo, Indalecio, y Tesifon, donde, convirtiendo à Hermogenes, y Fileto, Magicos, y à muchísimos Judíos; el Pontifice Abiatar, y el Escriba Josias con otros, le acusan de sedicioso al Rey Herodes, hijo de Archelao, que, por complacerlos, mandó degollar al Santo, y que su Cuerpo quedase expuesto a la voracidad de las Fieras.

Compadecidos sus amados Discipulos de tan cruel inhumanidad, roban de noche el Cuerpo, y escapan al Puerto de Jope, en la Palestina, que dista ocho leguas de la Ciudad Santa, y teniendo presente, que su Maestro les havia ordenado en vida, que despues de muerto llevassen su Cuerpo à Galicia, se embarcan con él en una pequeña Nave, que sin vela, remos, Piloto, ni Marineros, fuè conducida luego por ministerios de Ángeles al Puerto, y Ciudad antigua de Iria Flavia, hoy Villa de Padron.

Aristo, Principe de la antigua Galicia, enamorado de Nerea, ò Lupa, Señora de la misma Provincia, para casarse con ella la festeja con justas, torneos, y otros juegos, y à tiempo que la Nave, que conducía al Apóstol, costeaba las riberas del Oceano, desbocandose el Cavallo al mar, le lleva hasta la Nave, donde repentinamente se halla cubierto el vestido de veneras, y viendo los Discipulos del Apóstol aquel milagro, le inician brevemente en la Santa Fé, y luego buelve a consolar à su futura Esposa.

Aportados à Iria Flavia, desembarcan los Discipulos el Santo Cuerpo, y no teniendo donde darle Sepultura, parten Torcato, Cecilio, y Indalecio à Duyo, Ciudad en otro tiempo cercana al cabo Finis-Terrae, para implorar el auxilio de Armidoro, Consul Romano en Galicia, que temiendo la ruina de su Idolatria, los manda prender, y alcanzados por los ministros de Armidoro en la puente del rio Esaro, apenas passaron aquellos, se desgaja el puente con estos, quedando sumergidos en el rio.

Libres de aquel peligro, Cecilio, y Indalecio, passan a suplicar a Lupa les conceda tierra en que sepultar el Santo Cuerpo, y los socorros necesarios para hacerlo: esta Señora los dirige al Monte Ilicino (yá mas antiguamente llamado Monte, ò Pico Sacro) donde tenia sus toradas, diciéndoles tomasen unos Bueyes, los unciesen à un Carro, y pusiesen en este el Santo Cuerpo, advirtiéndoles que donde parassen los Bueyes le diessen Sepultura.

Hallan en aquel Monte un Dragon feroz, que los acomete, y le dan muerte con la señal de la Santa Cruz: con la misma se amansan los Toros, de que admirados Lupa, y los demás que havian ido en su alcance, unos por satisfacer con la curiosidad su venganza, otros por libertarlos del peligro, se convierten à la Fé, y dan los auxilios necesarios para la conduccion del santo Cuerpo al sitio en que hoy està la Ciudad de Compostela, fabrica de su Sepulcro, y conservacion de su inmunidad.

49 Reproducimos el texto tal y como aparece reseñado en el libreto correspondiente.

APÉNDICE II: Argumento de “La Birba”⁵⁰

HORACIO CAVALLERO ROMANO, noble, y con opulencia criado, casó con Lindora joven Veneciana, que con su dote aumentó bastantemente el caudal de su marido, y en cuyo poder paraba tambien el dote de su hermana Chequina, la qual por las extravagancias de su hermano, vivia separada. Horacio poseido del libertinaje, y cargado de vicios, havia gastado todo su caudal, y vienes, con los dos dichos dotes, en el juego (à que era muy aficionado) en convites, mugeres, galas, y superfluidades, de modo, que á pocos años, vendió su hacienda, quedando tan pobre, que aún no pudo pagar en mucho tiempo la casa reducida, en que vivia. Octavio, que era el dueño de ella, queriendo cobrar sus alquileres, le buscó en compañía de otros tres hombres, y hallandose que se empezaba à vestir, le llevaron todos los pocos muebles, que tenia, y le echaron à empellones à la calle; poniendo encima de la puerta un cartél, que decia: esta casa se alquila; le dá una grave reprehension, entre enojado, y compasivo, y se retira.

Viendose Horacio sin recurso, fue à ampararse de su hermana Chequina; y llamando á su puerta, sale, sale ésta à la ventana; mas viendole en tal postura, le engaña, y se retira sin querer abrirle. Lindora, muger de Horacio, que era amiga del galanteo, venia en aquel punto de divertirse de una aldéa vecina por el mal en una barca, y en compañía del galán, que la cortejaba; pero encontrando à su marido en tan infeliz trage, le pregunta el motivo, el la quenta como le han echado de casa; que ha recurrido à Chequina; y la acongoja que vayan los dos à casa de esta: y aunque Lindora lo rehusa, él llama; y Chequina, queriendole precisar por el miedo á que se vaya, y no buelva, sale vestida de soldado esclavón con sus armas, y vigotes, acompañada de otros dos, le atemoriza, y ahuyenta. Su mujer Lindora le desprecia, y se vá; pero viendose miserable, y sin recurso, y teniendo buena voz, se pone à vender tonadillas por las calles, cantandolas, y tocando unas sonajas.

El pobre Horacio no tuvo otro arbitrio que fingirse tartamudo, y andar por las calles haciendo baylar un perro, y tocando un tamboril. Chequina, hallandose sin amparo, andaba tambien por las calles fingiendo saber Astrología, con anteojos, y una caña hueca diciendo la buena ventura por ella al oido á los que encontraba. Halla á su hermano, y cuñada, y después de haverse hablado, conciertan de unirse, y hacer un cuerpo los tres, ganando la vida con sus habilidades; porque Chequina se havia separado; cuyo trato fueron à finalizar à la hostería, en dondo (sic) se conocen, se componen, y vuelven à perfecta amistad; pero por varios lances se vuelben à separar.

Como la pobreza los precisaba à buscar nuevos modos de ganar la vida, Chequina se finge ser ciega, pidiendo limosna por las calles. Horacio contrahaciendo el estropeado, y sobre dos muletas, tartamudeando, hace lo mismo. Encontrandose los dos, Horacio galantéa à su hermana, y determinan, sin conocerse, unirse, y los dos ponerse à Charlatanes curanderos. En este punto llega Lindora vestida de hombre, y haciendo

50 Igualmente, copiamos el argumento según aparece en el libreto del Divertimento de Chiodi, que difiere un tanto, como se ha indicado, del original de Carlo Goldoni.

el revendedor de vestidos viejos. Los dos le compran para cada uno el suyo. Queda sola Lindora lamentandose de su desgracia, y vé venir à su marido, y cuñada; y viendolos hacer los Charlatanes sobre una mesa, repara que tienen los mismos vestidos que les ha vendido poco antes, quando estaban de estropeado, y ciega. Repentinamente aparece Octavio vestido de Juez, y les reprehende con severidad haverse puesto en publico sin licencia; pero reparando en Chequina enamorado de élla se suaviza, la canta una Aria amorosa, y se retira. Lindora en este punto los conoce, y alborotada los quiere descubrir, pero después hacen las paces, buelven à su verdadera amistad, y se ajustan à vivir unidos.